

Courbet und die Moderne oder: Wandel und Beharrungsvermögen kritischer Kunstgeschichtsschreibung

Courbet. Ein Traum von der Moderne. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., 15.10.2010–30.1.2011. Katalog hg. v. Klaus Herding und Max Hollein. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2010. 304 S., Ill. ISBN 978-3-7757-2628-3

Werner Hofmann, **Das Atelier.** Courbets Jahrhundertbild. München, C.H. Beck Verlag 2010. 126 S., Ill. ISBN 978-3-406-60618-2

Gustave Courbet und Frankfurt sind in mehrfacher Hinsicht verbunden: Früh stellte der Maler seine Werke – darunter programmatische Hauptwerke des Realismus – in der Mainmetropole aus, er reiste selbst in die Stadt, erhielt Aufträge, ging in die nahe gelegenen Taunus auf die Jagd und begann hier einige seiner großformatigen Jagdbilder, um sie später in Paris zu beenden. Vor drei Jahrzehnten, 1978/79, zeigten die Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut und die Hamburger Kunsthalle die bahnbrechende Ausstellung *Courbet und Deutschland*, konzipiert unter der Federführung von Werner Hofmann, der auch den Maßstäbe setzenden und materialreichen Katalog in Verbindung mit Klaus Herding herausgab. Der Name Herdings stiftet den dritten Bezug, hat er doch bis zu seiner Emeritierung in Frankfurt gelehrt und zeichnete jetzt als herausragender Kenner für Courbet in der Schirn hauptverantwortlich.

Die Ausstellung ist unter erschwerten Bedingungen zustande gekommen, da sie parallel zur großen Courbet-Schau in Paris, New York und Montpellier 2007/08 (vgl. *Gustave Courbet 1819-1877*, hg. v. Dominique de Font-Reaulx u.a., Galeries nationales du Grand Palais u.a., Ostfildern 2008) konzipiert wurde, so dass man zunächst erstaunt ist, welche hochkarätige Gemälde für die gegenwärtige Präsentation wieder zur Verfügung gestellt wurden. Der Auftakt war denn auch fulminant und konfrontierte den Besucher mit den signifikanten Selbstbildnissen der 1840er Jahre, die den Maler in einer komplexen Verschränkung von Zu- und Abwendung als Liebenden, im Rollenporträt des Cello spielenden Musikers oder in extremen Affekt- oder Geisteszuständen wie Furcht, Schrecken und Wahnsinn zeigen. Auch das ikonische Selbstbildnis als am Baum niedergesunkener *Verwundeter*, bei dem die Kleidung durch einen tiefen Schnitt über der Brust wie eine Wunde geöffnet ist und ein blaues Innenfutter zu erkennen gibt, war zu sehen. Das Bild entstand im Zeitraum 1844-54, in dem Courbet die ursprüngliche Zweifigurenkomposition – sie war in der Ausstellung als Zeichnung präsent – im Zeichen einer persönlichen Krise grundlegend veränderte. Allein dieser beeindruckende Auftakt mit seinen sehr persönlich motivierten Schlüsselbildern lohnte den Besuch in Frankfurt, auch wenn es sich bei der Ausstellung sicher nicht um die „aufregendste dieses Herbstes“ handelte (so Hanno Rauterberg in: *DIE ZEIT*, Nr. 43, 21.10.2010, 49), wie das deutsche Feuilleton in bedenklicher Einhelligkeit behauptete.

Die offene Raumstruktur der ersten Hälfte der Ausstellung, die insgesamt von kabinetartiger, aber weit geöffneten Raumkompartimenten be-

stimmt war, inszenierte geschickt einige Hauptwerke: die *Rückkehr vom Markt*, die *Begegnung* des Malers mit seinem Mäzen Alfred Bruyas, die *Mädchen am Ufer der Seine*. Kombiniert wurden diese Hauptwerke mit weniger bekannten Landschaften, Porträts (obgleich man hier u.a. den Komponisten Hector Berlioz in einer von ihm nicht wertgeschätzten Bilderfindung sehen konnte) und Stillleben, ohne dass die „poetische Hängung“ Herdings ausschließlich der Chronologie folgte. Stand man mittig in der Hauptachse des Raumes, so konnte man die zentralen Werke auf einen Blick sehen. Herdings Hängung und die Ausstellungsarchitektur, deren tiefrote Farbigekeit einen kostbaren, wenn auch etwas schwülstigen Effekt beisteuerte, verbanden sich zu einem kuratorischen Höhepunkt, der den Betrachter in Bewegung versetzte und immer wieder neue Bezüge entdecken ließ.

AUFFÄLLIGE NIVEAUSPRÜNGE

Zwischen den beiden großen Gemäldeabteilungen wurde scharnierartig eine begrenzte Auswahl von Zeichnungen präsentiert. Hieran schlossen sich die vier Räume der zweiten Gemäldeabteilung an: Zunächst wurden Bilder mit partiellem Bezug zu Frankfurt und einige Bildnisse gezeigt, dann Stillleben, durchmischt mit weiblichen Bildnissen, und schließlich zwei Räume mit Landschaften, wobei in den ersten der beiden einige wenige Porträts eingestreut waren. Die Enfilade kulminierte in drei der berühmten Wellenbilder Courbets (aus Lyon, Bremen und Frankfurt/M.). Auch in diesem zweiten Teil der Ausstellung traf man immer wieder auf faszinierende Werke, so das *Bildnis des Malers Paul Chenevard* (1869) aus dem Musée des Beaux-Arts in Lyon, die *Forelle* (1873) aus dem Pariser Musée d'Orsay oder das *Stilleben mit Äpfeln* (1871/72) aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, das Courbet offensichtlich während seines Gefängnisaufenthaltes in Sainte-Pélagie malte; jedenfalls hat er den Ort ebenso prominent wie die Signatur auf der Leinwand festgehalten.

Doch in der Ausstellung waren auch Bilder – nicht zuletzt aus deutschen Sammlungen – zu sehen, die deutlich abfielen, auch wenn sie immer

wieder im Einzelfall signifikante Aspekte der Malerei Courbets zutage fördern konnten: Etwa, dass er mit seiner Spachteltechnik durchaus ein arbeitsökonomisches Verfahren zur Virtuosität steigerte, das heute wenig berührt und dessen unorthodoxe Verwendung in großformatigen Salonbildern angesichts der französischen Malkultur Courbets Zeitgenossen vor den Kopf stieß. Man muss aber konzedieren, dass die Hängung einen insgesamt homogenen Eindruck vermittelte und in der Lage war, auch die schwächeren Bilder zu steigern, ohne die besseren zu nivellieren. Das ist in der Tat eine kuratorische Kunst und zeigt eine Versiertheit und einen ästhetischen Blick, der kunsthistorisches Wissen und zeitliche Abfolgen – die den Bildteil des Katalogs bestimmen – negieren kann, um dem visuellen Medium der Ausstellung als spezifischem Erfahrungsangebot Geltung zu verschaffen.

Auch wenn wichtige und wünschenswerte Vergleichsbeispiele fehlen – etwa die *Forelle* aus dem Kunsthaus in Zürich –, fand man in Frankfurt einen repräsentativen Überblick über Courbets Malerei. Qualitativ unbefriedigend war einzig das Mittelstück mit den graphischen Arbeiten, da selbst zentrale Studien zu wichtigen Gemälden nicht den Rang qualitativ herausragender Zeichnungen beanspruchen können. Allein das dynamische Blatt aus Budapest, *Frau an der Quelle der Loue*, deutete an, dass Courbet auch ein wunderbarer Zeichner sein konnte. Mit Zeichnungen wie der *Eingeschlafenen Schwester*, der *Mittagsruhe auf dem Lande* (der ursprünglichen Fassung des *Verwundeten*) und der *Beim Lesen eingeschlafenen Frau* versuchte man offensichtlich, einen Teil des Ausstellungstitels allgemeinverständlich einzufangen: das Schlagwort Traum. Denn das zentrale Problem der Ausstellung lag weniger in diesen Qualitätssprüngen als einerseits in ihrem inhaltlichen Konzept als solchem, in dessen stellenweise fehlender oder aber plakativ-illustrativer visueller Umsetzung andererseits.

TRAUM ODER REALISMUS?

Herding war seit den 1970er Jahren ein vehementer und profiliertester Verfechter einer Realismus-

konzeption, die auch im Zuge einer zumindest partiellen Politisierung der Kunstgeschichte seit den 1960er Jahren auf dem kritischen Impuls des Realismus insistierte. Die von ihm 1978 herausgegebene Textsammlung *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei* war in dieser Hinsicht zentral. An Courbet ließ sich diese Sichtweise mit einem gewissen Recht entwickeln, übertragen – etwa auf die von Beate Söntgen am Beispiel Wilhelm Leibls untersuchte deutsche Situation (vgl. *Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus*, München 2000) – ließ sich das bereits für die zweite Hälfte des 19. Jh.s nicht. Und schon in den 1970er Jahren ist berechtigte Kritik am methodischen Vorgehen Herdings, etwa von Michael Brötje mit Blick auf die Landschaftsmalerei Courbets (vgl. *Das Bild als Parabel. Zur Landschaftsmalerei Gustave Courbets* (1979), in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, 225-252) geäußert worden, die m.E. jedoch nicht dessen Verdienste schmälert, sondern als Ergänzung verstanden werden sollte.

Es ist bemerkenswert, dass die Protagonisten der Courbet-Forschung aus den 1970er Jahren auch in Frankfurt das Bild Courbets entscheidend prägen – neben Herding und Hofmann sind auch Linda Nochlin und James H. Rubin sowie Margret Stufmann, mit ihren immer lesenswerten Äußerungen zur Kunst der Zeichnung, AutorInnen des Katalogs. Im Falle Herdings gerät dies zur umfassenden Selbstrevison des früher vertretenen Ansatzes. So haben wir es hier nicht nur mit einer sehenswerten Courbet-Ausstellung zu tun, sondern auch mit einem Lehrbeispiel der Kunstgeschichtsschreibung, mithin der Geschichte der Kunstgeschichte als sich verändernde oder perpetuierende Forschungsgeschichte.

„Der ‚andere‘ Courbet“, so hat Herding programmatisch seine Einführung in den Katalog überschrieben, um nicht zuletzt eine begrenzte Tragfähigkeit des Realismus-Begriffs zu konstatieren – und das ist mehr als nur „eine Neuuntersuchung der Malerei Courbets unter dem Gesichtspunkt des Traums und des Surrealismus“ (37). Eine zentrale These wird hier offensiv formuliert:

„Denn was von Courbet blieb, war weniger sein Realismus als vielmehr die Verselbständigung der Farbmaterie, die Eröffnung eines dezidierten Frei-raums der Fantasie und der Subjektivität; diese Qualitäten sind es auch, welche die Künstler der Moderne bis zur Gegenwart angeregt haben. In diesen Qualitäten tritt das Brüchige der Realität hervor, ihr prozessualer Status, die in Bewegung befindlichen, ephemeren Eigenschaften von Menschen, Landschaften oder Dingen.“ (11) Gekoppelt wird dieser Befund an den Perspektivwechsel, der für Herding sowohl durch die „persönliche Haltung“ des Künstlers wie durch die „künstlerischen Mittel und Gegenstände seiner Bilder“ legitimiert sei und dazu führen müsse, das Gesamtwerk Courbets „unter dem Begriff des Traums zu betrachten. Untätigkeit, Schlaf, Innenwendung, Versenkung spielen bei ihm eine entscheidende Rolle, und Letzteres bezieht sich sowohl auf Personen wie auf die äußere Natur.“ (ebd.)

SELBSTREVISION

Im Folgenden liest Herding die große Realismus-Trilogie „gegen den Strich“, immer wieder das Träumerische und Introspektive der Bilder als moderne Phänomene betonend. Dabei werden zu Recht *modernism* und *modernity* unterschieden und deutlich gemacht, warum Courbet – anders als Manet – nicht zum Maler des modernen Lebens im Sinne Baudelaires avancierte. Aber weisen seine Bilder wirklich auf die „Gedankenmalerei“ des Symbolismus voraus? Und selbst wenn: Müsste dies nicht grundlegender thematisiert werden als mit solch eingestreuten suggestiven Hinweisen? Gewaltsam erscheint auch die Deutung des in Frankfurt zu sehenden Begegnungsbildes (*Abb. 1*): „Courbet stellt sich gestisch und mimisch als Bruyas überlegen dar. In Wirklichkeit war er von ihm und seinem Geld abhängig. Ein Tagtraum in hellwachem Zustand ist hier gegeben – Courbet träumt sich hier aus seiner Abhängigkeit heraus.“ (15) Der Blick auf das Bild belehrt eines Besseren und weist einen subtileren Maler aus, der gerade nicht einseitig seine Überlegenheit darstellt, sondern auf komplexe Weise wechselseitige Über- und Unterlegenheit, mithin ein im Übrigen auch



Abb. 1 Gustave Courbet, La Rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet, 1854. Montpellier, Musée Fabre (Ausst.kat. S. 169)

in den Briefen Courbets vermitteltes Bild der paritätischen Freundschaft im Bild anschaulich als Widerstreit in eins zu setzen in der Lage ist: Bruyas wird empfangen und begrüßt, Courbet posiert raumgreifend arrogant und wird vorstellig – der leicht erhöhte Scheitel Bruyas erhebt ihn, und auch die Isokephalie ist um Zentimeter außer Kraft gesetzt, wobei gerade der niedergeschlagene Blick des Dieners die Geste und den Ausdrucksgelhalt seines Herrn unterminiert und im Kontrast bestätigt. Solche und ähnliche Beschreibungsdefizite – vgl. auch S. 30, wo angesichts einer Variante des *Selbstbildnisses mit Pfeife* fälschlicherweise von geschlossenen Augen gesprochen wird – sowie die eigentlich überwundene Rückführung des Realismusbegriffs auf eine naturalistische Darstellung (vgl. S. 72) vermitteln ein uneinheitliches, mitunter wenig überzeugendes Bild von Courbet als Maler.

Herdings zweiter Katalogbeitrag zu „Courbet in der Kunst der Moderne und der Gegenwart“ besteht letztlich aus einer Addition von Motivähnlichkeiten und dem Nachweis direkter Paraphrasen – Courbets Einfluss beispielsweise auf Cézanne wird hierbei mehr angedeutet als analysierend nachgewiesen. Man vermisst zudem eine Darstellung des Einflusspotentials auf Balthus oder Gerhard Richter; die Vergleiche mit Böcklin, Beckmann oder de Kooning überzeugen nicht. Es wäre angesichts des selbstgestellten Themas des Aufsatzes sinnvoll gewesen, in der Ausstellung eine Konfrontation von Originalen vorzunehmen. Dies hätte zeigen können, dass Courbet selbst von Ma-

lern wie dem späten Goya beeinflusst war – das würde ein Vergleich der Fischstilleben ebenso wie der Arbeiterdarstellungen plausibel machen – und im engeren französischen Salon- und Politikontext agierte. Die These, dass Courbet „wie kaum ein anderer Maler [...] die Moderne und die Gegenwart inspiriert“ habe, verbleibt in höchster Allgemeinheit. Bei Werken, bei denen dieser Bezug mit Händen zu greifen ist, vor allem in der *Studie zur Frau mit Papagei* (Abb. 2), wird eher verschämt beiseite gesehen und von einer „surrealen Anmutung“ gesprochen. Dass aber der unmotiviert grau-weiße Spachtelrieb rechts nichts anderes als die formal-gestische Abkürzung einer Ejakulation ist, hätte schon die Provenienz des Bildes schlaglichtartig deutlich machen können: Offensichtlich gehört das Bild Jeff Koons, der als Besitzer eines anderen Courbets explizit im Katalog erwähnt wird (vgl. S. 94).

Herding löst sich in seiner Ausstellung und seinem Katalog nicht völlig von der Vorstellung eines „realistischen Courbet“, aber er versucht in einer ostentativen Selbstrevision, diese etablierte Sichtweise zu korrigieren und die Perspektive zu verschieben. Deutlich wird sein argumentativer Alleingang, wenn Linda Nochlin seine Bemühungen am Schluss ihres Aufsatzes dezidiert von sich weist: „Es scheint, kurz gesagt, ein direkter Gegensatz zwischen den formalen Prioritäten der Avantgarde und der Darstellung menschlicher Misere mit politischen Implikationen zu bestehen: So gesehen muss Courbets Verbindung zu seinen modernistischen ‚Nachfolgern‘ genauer untersucht, ja sogar infrage gestellt werden.“ (83) Nochlin beharrt auf ihren schon in den 1960er Jahren entwickelten und dann parallel zu Herding in den 1970er Jahren weiter ausgearbeiteten Thesen (vgl. ihre wichtige Aufsatzsammlung *Courbet*, London 2007). Dieses Beharrungsvermögen, das man nicht mit Engstirnigkeit verwechseln darf, repräsentiert im Katalog und darüber hinaus auch Werner Hofmann, der mit einem gewissem Stolz anmerkt, dass er bereits 1960 in seinem epochalen *Irdischen Paradies* – ein bis heute unüberbotener Steinbruch für nachfolgende Forscher zur Kunst des 19. Jh.s – Courbet an den Anfang gestellt habe.

Abb. 2 Courbet, *Femme nue. Étude pour La Femme au perroquet*, 1866. Koons Collection (Ausst.kat. S. 231)



DAS ATELIERBILD ALS „KUNSTSTÜCK“

2010 legte Hofmann nun parallel zu seinem Katalogbeitrag seine Monographie zu Courbets Atelierbild vor, die ein wunderbares „Kunststück“ wäre, gäbe es diese monographische Reihe noch. Nach Friedrich, Goya und De-gas nun Courbet, nicht aber der ganze, sondern nur die Analyse eines einzigen seiner Bilder. Wie fruchtbar aber dieser historische und differenzierte kontextualisierende Zugriff methodisch weiterhin ist, belegt die Studie nicht zuletzt im Kontrast zum Frankfurter Katalog. Ausgehend von der gleichermaßen beeindruckten wie irritierten Beschreibung des Bildes durch Eugène Delacroix, der den Begriff der Zweideutigkeit („ambigüologie“) verwendete und der anderweitig von Baudelaire benutzten „idée hétéroclite“, gelingt es Hofmann, die Bildstruktur des triptychonartigen Riesenbildes zu analysieren. Kontextualisierend wird dabei u.a. auf die Gesellschaftsanalyse von Karl Marx und auf Ideen Pierre-Joseph Proudhons verwiesen – dessen *Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst* Herding 1988 ins Deutsche übertragen und instruktiv eingeleitet hatte. Doch nicht nur dieser ideengeschichtliche Ansatz überzeugt, auch die Hinweise auf die Rezeption des Bildes bei Hans von Marées bis Max Ernst belegen die Wirkungsgeschichte eines der Hauptwerke des 19. Jh.s am konkreten Einzelfall. Allerdings hätte man doch einen Abgleich der schematischen Darstellung des Personals des Atelierbildes mit Hofmanns eigenem Beitrag im Frankfurter Katalog erwarten dürfen, die erheblich differieren.

Ein abschließender Blick, nachdem Wandel und Beharrungsvermögen der Kunstgeschichte am Beispiel ein und derselben Forscherpersönlichkeit in dieser Kritik zumindest angedeutet werden sollten: Mehrere Aufsätze des Katalogs versuchen, Herdings Paradigmenwechsel mit Be-

zug auf Courbet zu folgen, wenn sie sich ausdrücklich mit „Introspektion und mimische[m] Ausdruck“, „Träumenden Akten“ oder gar der „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ beschäftigen. Die häufigen Bezugnahmen auf Herdings programmatische Vorgaben und die einschlägige zitierte Literatur von Freud bis Lacan lassen diese Courbet-Ausstellung und vor allem den Katalog zum Beleg des von Herding vorgenommenen Paradigmenwechsels von der kritischen Kunstgeschichte zur Kunstgeschichte „psychischer Energien“ werden. Für mich führt diese neue Fragestellung jedoch nicht ins Zentrum der Courbetschen Kunst, zerfällt die neuartige Perspektivierung unter der Hand in eine solide und überzeugend gehängte Courbet-Ausstellung einerseits und den forcierten Revisionsversuch des Katalogs andererseits. Geht einem derart entpolitisierten Courbet damit aber seine Widerständigkeit verloren, dann wirkt er nicht nur inhaltlich amputiert: Er wandelt sich zum formelhaften Maler, der seinen Rang einbüßt, neben Goya und Manet als zeitnahen Orientierungspunkten nicht bestehen kann und unter dem Menetekel Baudelaires erscheint, der ihm einen Mangel an Phantasie unterstellte.

PROF. DR. OLAF PETERS
Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Hoher Weg 4,
06120 Halle/Saale,
olaf.peters@kunstgesch.uni-halle.de